„Bohemistyka” 2008, nr 1–4, ISSN 1642–9893

Michał STEFAŃSKI
Warszawa

Karel Teige i pułapka konstruktywizmu

Nawet najprostsze zestawienia wypowiedzi teoretycznych niektórych artystów dają niekiedy efekty zastanawiające. Co dopiero, gdy są to oświadczenia ważne, wiążące dla samych autorów, niejako programowe. Pozwolę sobie na początek przypomnieć jedno z takich zaleceń Fernanda Légera z 1924 roku:

> Obejrzyjcie Salon Maszyn, bo maszyny mają swoje coroczne salony jak panowie artyści; zobaczcie Salon Samochodowy, Salon Lotnictwa, Targi Paryskie – najpiękniejsze widowiska świata. Zwróćcie uwagę na wykonanie: dobre u rzemieślnika, liche u profesjonalnego artysty (Léger 1970, s. 81).

Mniej więcej w tym samym duchu wypowiadał się dwa lata wcześniej Tadeusz Peiper:

> Odnowienie sztuki przez maszynę. Przed twórczością artystyczną otwarłyby się nowe zupełnie dziedziny, nęcące próżnią czekającą wypełnienia, hipnotyzujące nieprzewidzianymi możliwościami (Peiper 1972, s. 48).

Z podobnych oświadczeń z lat dwudziestych XX wieku można by bez trudu ułożyć naprawdę ciekawy dialog imaginacyjny. Pojawiało się ich wtedy bardzo dużo. Czasami oczywiście trafiały się pośród nich głosy polemiczne, na ogół jednak poglądy ówczesnych twórców na temat roli maszyny w sztuce czy w samej poezji – myślę tu głównie o twórcach z kręgu awangardy – były dosyć zgodne. Z reguły – optymistyczne. O rzeczywistym znaczeniu wielu z tych wystąpień można wszakże mówić chyba tylko w kontekście refleksji późniejszych. Na przykład w świetle takich uwag Aleksandra Wata z 1959 roku:

> Nie wierzę, by maszyna była dla wiersza czy w wierszu zagrożeniem. Ale obawiam się dla poezji ducha maszyny, władztwa maszyny. [...] Powtarzam: powin-

niście się bać nie maszyny w wierszu czy wokół wiersza, lecz człowieka-maszyny (Wat 2007, s. 25–26).

Przywołane właśnie spostrzeżenia Wata dzieli od obu sądów cytowanych uprzednio nie tylko znaczny dystans czasowy. Dzieli je przede wszystkim perspektywa doświadczeń, po części doświadczeń osobistych, ale przede wszystkim – doświadczeń współczesnej poezji. Autentyczna fascynacja maszyną, którą częstokroć manifestowali międzywojenni poeci i teoretycy, określiła przecież losy całej nieledwie poezji XX wieku. Odbiła piętno i na samej praktyce poetyckiej, i na towarzyszącym jej refleksjom krytycznym, i na biografiach poszczególnych artystów. A tego pewnie najmniej się spodziewano.

Dotyczy to również losów poezji czeskiej, co dobrze pokazuje ewolucja, jaką przebył w okresie międzywojennym Karel Teige, największy bodaj propagator konstruktywizmu w czeskiej sztuce i literaturze spod znaku awangardy. Z początku stosunek Teigego do maszyny, a więc do najważniejszego z konstruktywistycznych idoli, wydawał się ambiwalentny. W tekście *Nové umění proletářské*, powstałym wprawdzie już wiosną, ale w całości wydrukowanym po raz pierwszy dopiero jesienią 1922 roku w *Revolučním sborníku Devětsil*, Teige utrzymywał, że artysta nowych czasów, tj. twórca prawdziwie proletariacki, nie może na dokonania cywilizacji technicznej patrzeć przychylnie. Działania duchowych spadkobierców Marinettiego nazywał wprost chronicznym oszustwem, zaś same wiersze o maszynach czy obrazy maszyn – sztuką dobrą co najwyżej dla amerykańskiego inżyniera i fabrykanta (Teige 1971a, s. 262–263). Rozprawka *Umění dnes a zítra*, którą zamieścił w tym samym zbiorze *Devětsil*, zawierała jednak twierdzenia dokładnie odwrotne. Na przykład:

Jen slepec popře, že aeroplány, automobily, moderní továrny, telefonický aparát, lokomotiva jsou krásnými plastickými fakty: z proporcí, přísného matematického řádu line se zvláštní soulad, který nepotřebuje přísady dekorace, aby se dotkl estetického citu. [...] Málokterá historická architektura (zejména ne architektura dnešní) chová tolik výrazné síly a plastického zdraví jako aeroplán Goliath, newyorské doky, transatlantiky, nové modely aut atd. Jejich formy podrobené účelu jsou nality životem [...]. Jejich kázeň vnucuje jim ušlechtilou uniformitu (Teige 1971b, s. 368–369).

Dalej następowały entuzjastyczne uwagi o kinie, fotografii oraz wspaniałych perspektywach teatru, malarstwa, rzeźby, muzyki i poezji, o ile każda z tych dziedzin ośmieli się wreszcie skorzystać z najnowszych osiągnięć technicznych. Sporo tu było podobieństw do rozważań Légera o elemencie mechanicznym i obserwacji Peipera z *Miasta. Masy. Maszyny*. Niektórych partii tekstu *Umění dnes a zítra* zapewne nie powstydziłby się i Marinetti wieszczący bliski koniec muzeów, cmentarzysk i archeologii.

Skąd taka wielka zmiana w myśleniu Teigego, nietrudno wytłumaczyć. Początkowa wrogość do techniki była konsekwencją odrzucenia dorobku przedwojennego cywilizmu i futuryzmu, można ją zatem uważać za poniekąd wymuszoną. Dobrze też wiadomo, że w roku 1922, gdy prace nad projektem *Sborníka Devětsil* dobiegały końca, Teige poznał Le Corbusiera i pierwszego praskiego konstruktywistę Jaromíra Krejcara, a obie te znajomości okazały się niebywale inspirujące (Švácha 1998, s. 145). W tym samym również okresie trafiła w jego ręce książka Ilji Erenburga *A vsjo taki ona vertitsja*, błyskotliwy wykład o konstruktywizmie, wydany akurat nakładem znanej berlińskiej oficyny Helikon. Od Erenburga czeski awangardysta dowiedział się o Rodczence, Tatlinie, Archipence, Gabo, El Lissitzkim i innych konstruktywistach rosyjskich. Od niego także przejął główne założenia nowej sztuki, nie wyłączając hasła o sztuce, która przestanie być sztuką. Przywiązanie do ówczesnych twierdzeń Erenburga musiało być zresztą wyjątkowo silne, bo gdy w 1927 roku autor *Odwilży* zweryfikował dawne zapatrywania, ogłosił fiasko konstruktywizmu i narodziny sztuki neoromantycznej, Teige nie pozostawił na nim suchej nitki: zarzucił mu niestałość i płytki sentymentalizm (Teige 1972b).

Wróćmy jednak do czasów wcześniejszych. Pod koniec 1922 roku, wzorem Krejcara i Le Corbusiera, Teige zaczął się zajmować architekturą – dziedziną najbardziej racjonalną spośród dyscyplin artystycznych, a zarazem bezpośrednio oddziałującą na życie społeczeństwa. Starał się lansować idee le corbusierowskiego puryzmu, wedle którego o istocie dzieła sztuki winien decydować porządek matematyczny.

W nawiązaniu do słynnej koncepcji domu jako „maszyny do mieszkania” formułował też własne plany domów kolektywnych, osobliwych „koldomów”, systemów standardowych komórek mieszkalnych, które same organizowałyby wszelkie poczynania ich lokatorów. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, były to projekty najzupełniej upiorne. Ale we wczesnych latach dwudziestych XX wieku, gdy użyteczność uznano nagle za podstawową zasadę estetyki, także koncepty „koldomów” mogły się zdawać atrakcyjne.

Teige opowiedział się za utylitarnym modelem sztuki bardzo wcześnie. Już w tekście *Umění dnes a zítra* wywyższał sztukę tendencyjną, użytkową, w pełni praktyczną. Zajmowała go wtedy sztuka zredukowana do swych pierwotnych funkcji: plakat, który po prostu oznajmia, albo obraz, który po prostu cieszy oczy odbiorcy (Teige 1971b, s. 378––379). Awersja do dawnych hierarchii artystycznych, akademizmu i dekoracyjności – cecha właściwa formacjom awangardowym w całej prawie Europie – doprowadziła go w końcu do konstatacji, że tradycyjnie rozumianą sztukę należy czym prędzej unieważnić. Nie tyle zakwestionować jej osiągnięcia, ile podać jej nową definicję. Artykuł *Konstruktivismus a likvidace »umění«*, ogłoszony wiosną 1925 roku, nie pozostawiał co do intencji Teigego żadnych wątpliwości:

> Prohlašujeme úplný krach dosavadních odrůd tzv. umění. Užíváme-li podnes a budeme-li snad užívat nadále slova „umění” jako pomocného termínu, nutno upozornit, že neznamená to pro nás posvátné a vznešené umění s velkým U, [...] které moderní doba sesazuje z trůnu. Pro nás slovo umění pochází od slovesa umět a jeho produktem je umělost, artefakt. Je tedy slovem označujícím prostě každou artificielní dokonalost a dovednost. [...] Umění je prostě způsob užití určitých prostředků v určité funkci, a i funkce, i tyto prostředky jsou veličinami více nebo méně proměnlivými. Umění, podle Larousseova slovníku, je aplikací znalostí k realizování určitého úkolu (Teige 1972a, s. 124).

Wypada dodać, że nie tylko według autorów słownika Larousse’a. Projekt Teigego, jak na owe czasy rzeczywiście śmiały i budzący wiele kontrowersji, w istocie przywracał starożytne rozumienie sztuki jako *techne*, a więc zaledwie umiejętności, umiejętnej produkcji, znajomości reguł i odpowiedniego ich stosowania. Prawdopodobnie dlatego sztuka w jego ujęciu obejmowała nie tylko sztuki piękne, ale również budownictwo, medycynę, geodezję, chiromancję i wszystkie inne dziedziny ludzkiej aktywności wymagające specjalnego przygotowania, pewnej fachowej wiedzy. Z tego też przypuszczalnie powodu w jego pojęciu sztuki nie bardzo mieściła się sztuka poetycka. Teige nie mógł naturalnie całkiem oddzielić poezji od sztuk, wyjaśniając, że nie opiera się ona na jasnych regułach, a jej wytwory nie są materialne – tak postąpiliby starożytni Grecy. Jego sposób argumetacji sugerował jednak dosyć jednoznacznie, że poezja – jako rzecz zgoła nieprzydatna, a na pewno mało użyteczna – nie do końca odpowiada nowym kanonom piękna. Trudno jej równać się z maszyną, przejawem sztuki *in optima forma*:

> Poučení stroje? Principy dnešní mechanické estetiky nebyly vymyšleny umělci ze řemesla, ale moderními konstruktéry, kteří nemysleli na umění. Šlo jim o dokonalé splnění konkrétního úkolu. A my konstatujeme, že kdykoliv dostane se konkrétnímu úkolu a problému dokonalého, co nejekonomičtějšího, co nejpřesnějšího a nejúplnějšího naplnění a vyřešení, dospívá se bez všech vedlejších estetických zámyslů k nejčistší moderní kráse. Nelze říci, že tato krása začíná tam, kde končí dokonalé naplněná účelnost; není tu prostě možné rozlišení mezi krásou a účelností tvaru. Nelze říci, že architektura začíná tam, kde končí konstrukce. Nelze to říci, protože v té chvíli, kdy dospíváme všestranné, účelné dokonalosti, dospíváme zároveň a automaticky ke kráse. Počáteční bod této krásy nelze stanovit, jako nevíme, kde křivka mění směr, nevíme, kdy věc zodpověděvší požadavky praktické apeluje na naši vnímavost estetickou. Víme, že forma o sobě je lhostejná a dojímá naši senzibilitu a interesuje naši vitalitu jen tenkrát, je-li sdružena s nějakou funkcí. Tu konstatujeme, že veškerá krása začíná asi tam, kde přestává lhostejná neúčelnost (Ibidem, s. 133–134).

Opozycję między sztuką dla sztuki a sztuką tendencyjną widać w cytowanym fragmencie bardzo wyraźnie. Jako że do obu koncepcji sztuki twórcy z kręgu Teigego zdawali się mocno przywiązani, zwykło się twierdzić o dualizmie, a nawet o szczególnej antynomii estetycznej w programie czeskiej awangardy (Sus 1964). Sądzę jednak, że tylko pozornie chodziło tutaj o sprzeczność. Ambicje konstruktywizmu były tak naprawdę totalne: miał on objąć wszystkie sfery życia, pokierować działaniami każdego artysty – poetów również. Dość

przypomnieć żądania „gruzofikacji” poezji, czyli obciążenia poezji sensem i tym samym zwiększenia jej efektywności, z jakimi występowali w latach dwudziestych Kornelij Zielinski, Ilja Selwinski, Wiera Inber i inni artyści rosyjscy zgrupowani w Literackim Centrum Konstruktywistów. Wszystko to w myśl zasady, że tak jak budową, tak i poezją powinny rządzić prawa ekonomii (Pollak 1962, s. 125–128).

Teige z pewnością zdawał sobie sprawę, że wierność założeniom konstruktywizmu nie pozwala na żadne odstępstwa. Wiedział dobrze i o tym, że zwykłe ignorowanie poezji świadczyłoby o jego naiwności, a powtórzenie gestu Platona i wyrzucenie poetów z państwa można w XX wieku rozważać wyłącznie w kategoriach prowokacji artystycznej. Udało mu się jednak znaleźć rozwiązanie inne, w pewnym sensie kompromisowe. W lipcu 1924 roku proklamował poetyzm – sztukę, która nie jest sztuką, lecz metodą korzystania z uroków życia, uwspółcześnionym epikureizmem. Teige objaśniał rzecz następująco:

> Poetismus je především modus vivendi. Je funkcí života a zároveň naplněním jeho smyslu. Je strůjcem obecného lidského štěstí a krásné pohody, beznáročně pacifický. Štěstím je komfortní byt, střecha nad hlavou, ale i láska, výborna zábava, smích a tanec. Je vznešenou výchovou. Dráždidlem života. Ventiluje deprese, starosti, rozmrzelost. Je duchovní a morální hygienou (Teige 1971c, s. 559–560).

Według zapewnień czeskiego awangardysty poetyzm i konstruktywizm tworzyły system naczyń połączonych. Poetyzm nie był wcale przeciwieństwem, ale koniecznym uzupełnieniem teorii konstruktywizmu. Nie należało go uważać za nowy rodzaj światopoglądu, nie był wyrazem nowej orientacji filozoficznej, niewiele również łączyło go z literaturą i malarstwem. Czymże był w takim razie? Trudno oprzeć się wrażeniu, że pierwszy program poetyzmu, z którego pochodzi przytoczony wyżej ustęp, to tylko próba wyznaczenia enklawy liryzmu w skrajnie zautomatyzowanej i zmechanizowanej rzeczywistości. Wymyślna mieszanka fantazji, emocji i zmysłowości, którą Teige określał mianem poetyzmu, miała stanowić jedynie rodzaj odskoczni, swoisty zawór bezpieczeństwa, jeśli posłużyć się terminologią techniczną, bliską wszystkim wyznawcom konstruktywizmu.

Przypominała nieco miejsca wypoczynku, jakie przewidywano w projektach wspomnianych wcześniej domów kolektywnych.

Tak wyglądały założenia wstępne poetyzmu. Z czasem Teige poszerzał wprawdzie jego znaczenie, a i coraz więcej uwagi poświęcał zagadnieniom poetyckim. Nigdy jednak nie pragnął, aby poetyzm uznawano za nowy kierunek artystyczny. I pewnie nie przypuszczał, że może on zdominować czeską scenę poetycką lat dwudziestych XX wieku. Wolał, by w poetyzmie widziano najwyżej ducha wynalazczości, synonim intuicji, ledwie uchwytny pierwiastek irracjonalny, właściwy każdej prawie czynności opartej na wiedzy.

Całkiem inaczej Teige odnosił się do konstruktywizmu. Sądząc po niektórych jego deklaracjach, w paranaukowych teoriach, które głosili najbardziej zagorzali zwolennicy doktryny konstruktywizmu, dostrzegał ideę pansofii. Powiadał, że konstruktywiści przynoszą plany przebudowy całego świata, całej kuli ziemskiej i panujących na niej stosunków (Teige 1972a, s. 125). Nietrudno sobie zatem wyobrazić, jak wielkie nadzieje wiązał z podróżą do Rosji, w którą wyruszył jesienią 1925 roku. Oczekiwał spotkania z ludźmi nowej kultury, z cywilizacją maszyny, w której nawet najbardziej ekscentryczne pomysły miejscowych awangardystów będą nie tylko traktowane serio, ale i natychmiast wcielane w życie. I wszystko wskazuje na to, że rzeczywiście taką Rosję zobaczył. Z relacji przedstawionej przez Teigego w szkicu *Sovětský konstruktivismus*, datowanym na listopad 1927 roku, wynikało, że sytuacja kultury w porewolucyjnej Moskwie jest wprost wyśmienita. Było też jasne, że nie dzieje się tak bez powodu:

> Konstruktivismus bývá někdy chápán jako sloh inženýrské a technické architektury a zapomíná se na jeho sociální a ideové pozadí. Proto je třeba opakovat, že konstruktivismus, totiž ten ryzí a autentický konstruktivismus, jenž je dílem a vyznáním sovětské moderny, není jen výtvarnická či architektonická doktrína, nýbrž cosi širšího: názor, metoda a způsob myšlení funkcionálního a materialistického, metodika práce platná pro všecky obory tvorby od průmyslové výroby přes organizaci společnosti až po organizaci a systematizaci myšlenky čili filosofii, která definitivně vyvrací všecky idealismy a individualismy a je v naprosté shodě s myšlenkovými způsoby marxismu a postuláty leninismu. Konstruktivismus byl přece proklamován v prostředí a ve společnosti, která po vítězné revoluci počala se konstituovat a organi-

zovat podle principů a zákonů daných těmito myšlenkovými systémy a teoriemi (Teige 1972c, s. 517–518).

Temat konstruktywizmu, szczególnie tego w wydaniu radzieckim, podejmował Teige jeszcze parokrotnie. Większość swych uwag zebrał w tomie *Sovětská kultura*, opublikowanym pod koniec 1927 roku. Znalazło się w nim również obszerne studium *Výtvarná práce sovětského Ruska*, tekst bardzo ważny w dorobku czeskiego awangardysty, powiedziałbym nawet, że przełomowy. Przede wszystkim Teige nie krył tu już rozczarowania efektami osławionej „dyktatury proletariatu". Pisał, że działalność lewicowych formacji artystycznych jest w Rosji coraz częściej marginalizowana. Że oficjalna radziecka propaganda uważa sztukę za oryginalną tylko wtedy, gdy czerpie ona ze sztuki ludowej. Że pod szyldem sztuki proletariackiej promuje się w Rosji nieznacznie tylko przeorientowany akademizm, a w niezliczonych galeriach, muzeach i domach pisarzy uparcie gromadzi się pamiątki z przeszłości, co świadczyć może o powszechnym bezguściu, snobizmie, czy wręcz o fetyszyzmie, który przywodzi na myśl najstraszniejsze czasy caratu (Teige 1966a, s. 253–264).

Jedno tylko pozostawało w rozważaniach Teigego niezmienne – wiara w konstruktywizm, naukową sztukę przyszłości. Jej właściwych realizacji próżno było jednak szukać w rosyjskich salonach wystawienniczych. Teige odkrywał je w fabrykach, laboratoriach, klubach robotniczych i na lotniskach. Idee konstruktywizmu miały jego zdaniem przyświecać pracom państwowej komisji gospodarczej i Kominternu, statystystyce i inwestycjom elektryfikacyjnym. A oto jak Teige charakteryzował zadania moskiewskiego CIT-u, czyli Centralnego Instytutu Pracy:

CIT studuje lidský faktor ve výrobě. Nezaměstnává se strojem, ale dělníkem. Učí dělníky racionální a hospodárné práci, nejmenší spotřebě osobní energie při největším efektu. [...] Biomechanické laboratoře CIT snaží se tedy, zkoumajíce pracovní pohyby, průmyslově svalovou práci, sestrojiti standardy a normy pohybů, tj. nejvýhodnější pohyby k určitému druhu práce. [...] Fyziologické laboratoře ústavu zkoumají energetiku pracujícího člověka, živoucího stroje. Stanoví pravidla, regulující střídání soustředěné práce a soustředěného odpočinku. Technická laboratoř zabývá se standardizací nástrojové práce; stanovila například čtyry základní typy kladiv, jež jsou nadále výhradně vyráběny. Laboratoř pedagogická a sociálně inženýrská vede zároveň s ambulatoriem psychotechnickým a psychofyziologickým výcvik dělnictva novými metodami vyučování. Je to vyučování elementární. Jako se účelně učí hře na klavír, totiž na počátku jen základním cvičením a nepřestupuje se hned k celým hudebním kompozicím, tak jest zde učeň vyučován nejprve elementárním pohybům, než přistoupí k práci (Teige 1966a, s. 301–302).

Wizja „człowieka-maszyny", o której wspominał w latach pięćdziesiątych Aleksander Wat, jak widać, w ogóle Teigego nie przerażała. Przeciwnie. Przytaczam tak duże fragmenty studium *Výtvarná práce sovětského Ruska*, ponieważ to właśnie omawiana w nich szczegółowo działalność CIT-u miała wyznaczać kierunek przyszłych poszukiwań czeskiej awangardy. Teige zdawał się nie mieć wątpliwości, że wysiłki specjalistów zatrudnionych w moskiewskim instytucie zmierzają do stworzenia nie tylko nowego człowieka, ale i nowej sztuki. Sądził, że prace CIT-u antycypują powstanie teatru-maszyny, filmu-maszyny oraz maszynowej architektury. Zapowiadają przekształcenie wszystkich bez wyjątku dyscyplin artystycznych na wzór mechanizmu.

Co oczywiste, w praktyce nie było to wcale proste. Apel o naśladowanie maszyny dałoby się na pewno podjąć w dziedzinach takich, jak scenografia, rzeźba czy budownictwo – i nic dziwnego, że jeden ze swych ostatnich tekstów o konstruktywizmie, szkic *K teorii konstruktivismu*, zamieszczony w 1928 roku na łamach „Stavby", Teige poświęcał głównie zagadnieniom architektonicznym. Poeci mogli jednak rozumieć zalecenia czeskiego awangardysty dwojako. Można było po prostu obarczyć poezję pewną tendencją. W końcu teoretycy awangardy z całej prawie Europy uważali, że o pięknie maszyny decyduje przede wszystkim jej funkcja: to, że dane urządzenie działa i jest przydatne. Stąd wniosek, że i poezja winna pełnić funkcje doraźne. Ale istniało też inne wyjście: problem naśladownictwa maszyny w poezji można było rozwiązać poprzez upodobnienie samego aktu twórczego do mechanizmu – wprowadzenie doń automatyzmu, bezwiedności, pełne wyzwolnienie poezji z więzów świadomości artysty.

Moglibyśmy dziś długo dyskutować o tym, jak rozwijałaby się czeska poezja w latach trzydziestych XX wieku, gdyby nie wcześniejszy prymat poetyzmu, wpływy poezji z importu i kryzys kryteriów oceny dzieła literackiego diagnozowany przez wielu czeskich krytyków u kresu pierwszej dekady międzywojnia. Zaryzykowałbym jednak twierdzenie, że to przede wszystkim doświadczenia konstruktywistyczne – afirmacja maszyny i coraz silniejsza potrzeba zmierzenia się z cywilizacją techniczną – doprowadziły w końcu do podziału w obrębie awangardowej grupy Devětsil. Trudno przecież uznać za zbieg okoliczności, że niektórzy z jej członków już od wczesnych lat trzydziestych zaczęli się domagać sztuki użytecznej, gdy tymczasem inni oddali się tworzeniu poezji mechanicznej, asocjacyjnej. Jedni dołączyli do wyznawców doktryny socrealizmu, którą jeszcze wtedy często utożsamiano z dawnym programem tendencyjnej sztuki proletariackiej. Inni zaś powołali prędko Grupę Surrealistyczną i tak jak nadrealiści we Francji jako główne źródło poezji wskazali podświadomość.

Jest sprawą znaną, jakiego wyboru dokonał w owym czasie Karel Teige. Najpierw odrzucił program realizmu socjalistycznego, a potem stał się jednym z głównych krytyków konserwatyzmu i apologetyzmu epoki stalinowskiej. Żarliwie bronił jednocześnie teorii surrealistycznej, wielkiej syntezy socjologii i psychoanalizy spod znaku Freuda (np. Chvatík 2004, s. 77–88). W odróżnieniu od wielu swych sojuszników nie zmienił poglądów także po wojnie, kiedy już tylko socrealiści mogli podawać się za duchowych spadkobierców Tatlina i Le Corbusiera. I kiedy już było oczywiste, że to, co w opinii niektórych teoretyków uchodzi za maszynowe piękno, dla ogromnej części artystów może oznaczać piekło.

Literatura

Chvatík K., 2004, *Karel Teige jako teoretik avantgardy*, [w:] *Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filozofie a literatury)*, Praha, s. 63–104.

Léger F., 1970, *Estetyka maszyny. Porządek geometryczny i prawda*, [w:] *Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, przedm. A. Osęka, Warszawa, s. 72–82.

Peiper T., 1972, *Miasto. Masa. Maszyna*, [w:] *Tędy. Nowe usta*, oprac. T. Podoska, przedm. S. Jaworski, Kraków, s. 30–49.

Pollak S., 1962, *»Izmy« i »schizmy«*, [w:] *Wyprawy za trzy morza. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Warszawa, s. 101–140.

Sus O., 1964, *Estetické antinomie české levé avantgardy (Čisté umění a účelná tvorba, poetismus a konstruktivismus)*, „Česká literatura", č. 4, s. 269–292.

Teige K., 1966a, *Výtvarná práce sovětského Ruska*, [w:] *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, red. J. Brabec, V. Effenberger, K. Chvatík, R. Kalivoda, Praha, s. 250–307.

Teige K., 1966b, *K teorii konstruktivismu*, [w:] *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, red. J. Brabec, V. Effenberger, K. Chvatík, R. Kalivoda, Praha, s. 360–370.

Teige K., 1971a, *Nové umění proletářské*, [w:] *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 1: *Od proletářského umění k poetismu 1919-1924*, usp. Š. Vlašín, Praha, s. 247–275.

Teige K., 1971b, *Umění dnes a zítra*, [w:] *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 1: *Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, usp. Š. Vlašín, Praha, s. 365–381.

Teige K., 1971c, *Poetismus*, [w:] *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 1: *Od proletářského umění k poetismu 1919-1924*, usp. Š. Vlašín, Praha, s. 554–561.

Teige K., 1972a, *Konstruktivismus a likvidace „umění"*, [w:] *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 2: *Vrchol a krize poetismu 1925-1928*, usp. Š. Vlašín, Praha, s. 123–136.

Teige K., 1972b, *Přednáška Ilji Erenburga v Praze čili konstruktivismus a romantismus*, [w:] *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 2: *Vrchol a krize poetismu 1925-1928*, usp. Š. Vlašín, Praha, s. 393–396.

Teige K., 1972c, *Sovětský konstruktivismus*, [w:] *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 2: *Vrchol a krize poetismu 1925-1928*, usp. Š. Vlašín, Praha, s. 516–518.

Švácha R., 1998, *Karel Teige jako teoretik architektury*, [w:] *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philosophica-aesthetica 16. Historia artium II*, odp. red. J. Kreiselová, Olomouc, s. 145–155.

Wat A., 2007, *Poeta wobec historii*, tłum. M. Ochab, „Zeszyty Literackie", nr 99, s. 25–28.